



Recherches & Travaux

74 | 2009

« Le ton Stendhal »

L'économie du ton

Réflexions à partir des premières pages de Lucien Leuwen

Philippe Jousset



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/349>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2009

Pagination : 49-67

ISBN : 978-2-84310-146-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Philippe Jousset, « L'économie du ton », *Recherches & Travaux* [En ligne], 74 | 2009, mis en ligne le 28 février 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/349>

L'économie du ton
Réflexions à partir des premières pages
de *Lucien Leuwen*

Le ton de chacun de ces propos disait avec gaieté : Je me moque de tout au monde.

Lucien Leuwen (manuscrit autographe, chapitre III)

*Le caractère est l'obscur puissance qui [...] veille avec soin sur ce qui n'a jamais été [...];
au moment où la mort arrache de ses mains ce que celles-ci tenaient jalousement caché, elle ne
s'empare que d'un masque.*

G. Agamben, *Idee de la prose*

À quoi tient le ton des fictions stendhaliennes ?

C'est en étudiant les trois brefs premiers chapitres de *Lucien Leuwen* que nous tenterons de réunir les premiers éléments plausibles d'une réponse à cette question¹.

Ce ton relève moins de procédés que d'attitudes, et celles-ci, prises dans la pâte de la prose, «suprasegmentales» pour le dire plus savamment, ne se laissent pas aussi facilement circonscrire, détourner, qu'une synecdoque ou un

1. *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres complètes*, V. Del Litto et E. Abravanel dir., texte établi par H. Debraye, Cercle du bibliophile, s. d., correspondant aux p. 725-748 du *Chasseur vert*, dans l'édition de X. Bourdenet (Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2007). Il faut, au seuil de cette étude, garder en mémoire l'un des résultats de l'étude de M. Parmentier, *Stendhal stratège*, Droz, 2007, à savoir : que la plupart des *incipit* stendhaliens mettent en scène un narrateur homodiégétique bientôt remplacé par un collègue hétérodiégétique, mais lorsque le premier disparaît, «que son corps s'efface, et qu'il est remplacé par un narrateur hétérodiégétique, son caractère humain reste imprimé dans l'esprit du lecteur».

oxymore, détachés d'un « fond² ». Le ton fait fond, lui (comme cet *air*, qu'évoque Meschonnic, « qui passe entre les mots et qui n'est dans aucun mot pris séparément ») ; c'est l'une de ses propriétés de base. Le ton est dans tout parce qu'il en résulte ; fût-il en incessantes ruptures, il manifeste une continuité³. Et il s'éprouve, à première perception, dans « une saisie totale, un ensemble qualitatif compréhensif non encore articulé, non distingué en membres ». Ce n'est qu'*a posteriori* que se laisseront cerner les facteurs dont il dépend. Répondant à des effets concertants, une certaine disposition de la part du lecteur se met en place qui nous invite à considérer le ton avant tout comme une notion esthétique (et même esthésique, pour être précis) en rapport avec une perception holiste, dont on peut toutefois tenter de décrire analytiquement les éléments. Le tout-et-parties dans lequel s'inscrit le cercle interprétatif se vérifie par excellence dans le cas du ton⁴, dont les moyens agissent sur la perception globale qu'ils concourent à définir, et dont les éléments ne tiennent leur efficience et leur valeur que de cette synthèse qu'on désigne comme *ton*⁵. La disposition (*mood*) n'est pas seulement première, comme le précise Dewey, « mais elle persiste en tant que substrat postérieurement à l'apparition des distinctions ; en fait celles-ci apparaissent comme les distinctions de *cette* disposition. [...] Et si l'attention, au lieu de vagabonder, se déplace dans une direction particulière, elle se trouve contrôlée par cette instance qualitative diffuse et unifiée », du

2. G. Philippe affirme que le ton est « une catégorie pragmatique et non pas linguistique » (« Stylistique et pragmatique du style », *Stendhal et le style*, É. Bords et Ph. Berthier éd., Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 201). L'absence du *ton* dans les index des usuels de rhétorique, stylistique, sémiotique et même linguistique pragmatiques, n'en est que plus surprenante. Volochinov, dans un article important pour notre question, tenait que « l'intonation se situe toujours à la frontière du verbal et du non-verbal, du dit et du non-dit » (il invoquait une langue comme le japonais où l'intonation, question de style, est encore en partie une question de grammaire) ; le ton fait pour lui « synthèse vivante » entre deux abstractions précisément : l'abstraction linguistique et la psychologique (« Le discours dans la vie et dans la poésie », dans T. Todorov, *M. Bakhtine. Le Principe dialogique*, Seuil, 1981, spécialement p. 194-206). Sur l'importance de la prise en considération du fond en linguistique, lire par exemple P. Cadiot, Y.-M. Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques*, PUF, 2001, p. 55-59.

3. Le bon ton (*urbanitas*), expliquait déjà Quintilien, « suppose qu'il n'y ait rien qui détonne [*nihil absonum*] » ; il réside donc moins dans les mots isolés « que dans la tonalité générale de l'énoncé [*non tam sit in singulis dictis quam in toto colore dicendi*] » (*Institution oratoire*, VI, 3, 107, trad. J. Cousin, Les Belles Lettres, 1977).

4. Sur la conception « méréologique », voir par exemple J. Petitot, *Morphologie et esthétique*, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 51-53, et sur la « tension » qui habite le texte et excède son être-là distributionnel, l'interprétation consistant « à dire toutes les saillances de sous-ensembles induites par ces tensions », lire J.-M. Salanskis, *Modèles et pensées de l'action*, L'Harmattan, 2000, p. 148.

5. Les qualités qui fondent les genres « sont essentiellement intuitives chez le lecteur, qui a beaucoup de difficulté à justifier sa perception », constate D. Combe (*Les Genres littéraires*, Hachette Supérieur, 1992, p. 17).

fait même qu'elle opère à l'intérieur de cette instance⁶. Il faut garder présentes à l'esprit ces conditions de l'observation au moment où l'on s'apprête à se livrer à une autopsie textuelle, c'est-à-dire au moment où, au ras du texte, on cherche à repérer dans les premières pages du *Leuwen* des indices du ton, pour espérer, dans un deuxième temps, passant de ces marques locales au phénomène global dont elles sont les instruments ou les appuis, caractériser le ton Stendhal du *Leuwen*.

La gamme des modalités de présence

Le ton, c'est d'abord l'évidence d'une présence⁷, qui ne possède pas tous les attributs de la présence effective d'un «quelqu'un» en chair et en os, qui est même autre qu'une «voix», mais se traduit par une manifestation individuée du discours. Si une définition peut dégrossir la nature du ton, ce pourrait être celle-ci : le ton est la mise en scène d'une voix. La personnalisation verbale passe par l'ostension de certains caractères : l'euphémisme ou l'exagération par exemple, ou l'«esprit» encore, font partie des tons reconnus, «brevetés», et sont des manières de faire sentir que le discours procède d'une instance non point neutre, mais au contraire nettement située et qualifiée à l'égard des objets dont elle traite. Le ton s'accusant, la démarcation peut prendre le tour d'une feinte réprobation : «On voit que notre sous-lieutenant n'était pas tout à fait exempt de cette maladie du *trop raisonner* [etc.].» Stendhal n'est pas avare de ce genre de preuves théâtrales de présence, mais nous ne nous y arrêtons pas, sinon pour mention ; cet aspect de son style ne demande pas de coûteuses démonstrations, qui ressortit à la notion de ton entendue au sens d'une roue de Virgile affinée (dont on aurait multiplié les rayons, comme dans la rosace de Julius Petersen), et particulièrement d'un certain *atticisme*.

Lorsqu'il ose, dès la première page, un coq-à-l'âne en forme de zeugme (M. Leuwen «ne redoutait au monde que deux choses : les ennuyeux et

6. J. Dewey, *Art as experience* (1934), New York, Perigee Books, 1980, p. 191-192. L'auteur affirme que «la qualité infuse répandue à travers toutes les parties d'une œuvre d'art et qui les tient ensemble dans une totalité individualisée ne peut être "intuitionnée" qu'émotionnellement», mais c'est une notion plus large que celle du ton qu'il a en vue : celle d'une expérience inhérente à toute impression, «*the pervading underlying qualitative whole*», ou le «sens de ce tout enveloppant indéfini» dont il parle à un autre endroit, que l'œuvre d'art aurait vocation à approfondir et à éclaircir – et que le ton aurait pour principale justification de prendre en charge ?

7. Fr. Coulont-Henderson repère «trois valeurs différentes sur la ligne continue que représenterait la subjectivité» : le contact, l'expressivité, la théâtralisation. Ce que nous nommons «présence» correspondrait à la première de ces valeurs (*Le Désir de la voix vive. Étude du «ton» chez Stendhal*, Birmingham, Summa Publications, 1990).

l'air humide») ou qu'il évoque, dans un oxymore, «les grâces du style militaire», ces clins d'œil relèvent d'une ironie traditionnelle : une inconséquence demande à être déchiffrée, et elle l'est spontanément comme un indice d'une dénivelée dans le discours du narrateur ; distance est prise à l'égard de son personnage. La voix du narrateur n'est pas pleine, elle est réfractée, elle «louche» vers le lecteur, aux dépens du personnel du roman. Cette complicité requise du lecteur, qui va de pair avec un usage ambigu du *nous*, est probablement l'aspect le plus connu et le mieux étudié du ton Stendhal. Elle est une manière pour le conteur d'imposer sa présence, son ascendant, de faire vivre sa figure en filigrane par un discours fondamentalement adressé, sollicitant l'écoute et le sens critique, de même qu'une participation plus sensible au déroulement de l'instance énonçante, qui n'épargne pas les procédés les plus éculés, *cum grano parodiae*, par quoi le conteur s'affiche ostentatoirement. Mais un simple «comme vous voyez», par exemple, associe l'interlocuteur et suffit à le compromettre.

Une place généreuse est faite cependant au discours direct, y compris à l'intérieur de la narration, au moyen des citations et de l'italique (M. Filloteau «l'engageait à *prendre la peine de s'asseoir*») ; il lui est fait la part belle dans l'exposition (laquelle occupe l'essentiel du troisième chapitre, confiée au dialogue de deux généraux). Le narrateur s'efface (souvent en faisant remarquer ce départ), il distribue largement la parole et prétend n'être qu'une espèce de scribe, de sténographe. La parole unique se déploie ainsi en une variété de *dits* illustratifs du *dissensus* («un *libéral* de 1829 [...] [qui] appelle les républicains l'*opprobre de l'espèce humaine*»). Le narrateur ménage ainsi des degrés dans l'information, entre explicite et sous-entendu, du neutre au connivent. Tantôt le narrateur prend pour de bon la parole à son compte, et est alors donné libre cours à l'expression *ouverte* d'une parole auctoriale (présentée comme narratoriale), réalisant une sorte de discours indirect libre... du narrateur. «Heureux les héros morts avant 1804!», lit-on par exemple – cette exclamation est isolée au moyen de l'alinéa, rendant l'assertion plus tranchante⁹. Le responsable du discours tend ici à tomber le masque d'un narrateur. C'est que le ton – c'est l'une de ses propriétés – met incessamment la *fiction* en question en rendant incertaine la frontière, érigée en dogme de la poétique moderne, de l'écrivain et de son porte-parole. Celui-ci se trouve fréquemment à découvert :

Sa figure jeune et naïve ne put résister à cette sensation vive ; elle peignait le contentement et la bonté, et peut-être un peu de curiosité. Ce fut un tort ; il

8. Les études sur ce point sont nombreuses ; voir en particulier R.-L. Wagner, «Les valeurs de l'italique. Notes de lecture sur *Lucien Leuwen*», *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à J. Bonnerot*, Nizet, 1954.

9. Cette phrase ne figurait pas dans le manuscrit autographe.

eût dû rester impassible, ou, mieux encore, donner à ses traits une expression contraire à celle qu'on s'attendait à y lire.

Mentor ici surfile le discours du narrateur d'une parole volontiers paternaliste/fraternaliste, l'empathie se trouve alors représentée dans le texte et non pas simplement appelée à être endossée par le lecteur.

Si, dans les toutes premières lignes, est évoqué le « ton sérieux », que le père Leuwen ne prend jamais avec son fils, ce ton-là n'est que cité, il appartient au personnage, et cette mention suppose une première prise de distance à l'égard du *verbatim*¹⁰. Dans les intrusions nettes, « lucarnes du récit », *sly looks*, etc., le régisseur passe sur la scène¹¹ : « Pendant qu'il [notre héros] est engagé [...], nous demandons la permission [...] » Il ne déguise pas sa présence, mais en joue délibérément ; de la sorte, il s'agit d'une attitude plus voyante mais aussi moins rusée qu'un « procédé » : une scénographie délibérée, et déjà sans doute à moitié citationnelle, puisque l'emprunt à une certaine manière de narrer XVIII^e siècle s'y trouve assumé (la tradition de présence ostensible de l'auteur au premier plan, chez Sterne, Diderot...), du type : « en faveur du lecteur, comme disent les gens qui crient le discours du roi à l'ouverture de la session, nous allons donner quelques [...] »¹².

Mais il est des tours un peu moins théâtraux que ceux de la traditionnelle parabase : ici, ce sera un jeu sur la dénomination (emploi de périphrases : « cet ennemi des cigares », le « renégat aux vingt places », etc.), là une incidente (« il faut l'avouer », « chose impardonnable »), ailleurs une évaluation par quoi le narrateur cherchera à ne pas se faire oublier, ou encore des effets plus subtils d'*insinuation* : la phrase se dièse elle-même, en quelque sorte, elle fait entendre un second plan ou une inflexion par rapport au plan principal ; c'est ce qu'on peut nommer un commentaire intercalé au fil du discours (*in fieri*) ou une automodulation. « Malgré cet inconvénient, *qui éloignait bien des gens*

10. C'est la fonction « objectivante » du ton, étudiée par Fr. Coulont-Henderson, *op. cit.*, p. 127-144.

11. G. Agamben voit ainsi la fonction de la parabase dans le roman moderne : « Convoqué et déporté loin de son lieu propre et de son rang, le lecteur ne parvient pas à celui de l'auteur, mais bien à une sorte d'intermonde. Si la parodie, la scission du chant et de la parole commémore l'absence de lieu du langage humain, ici, avec la parabase, cette atonie déchirante devient moins douloureuse et s'annule pour un instant » (*Profanations*, Bibliothèque Rivages, 2005, p. 58).

12. Voir la somme de J. Authier-Revuz sur les méta-énonciations et « ce qui se joue en ces points où – rompant le « qui va de soi » du mode standard – le dire vient à se représenter aux prises avec les mots : reconnaître d'emblée dans la position de surplomb méta-énonciatif un lieu privilégié de l'imaginaire de l'énonciation dès lors qu'est posé, comme condition fondamentale de celle-ci, qu'il n'y a pas de métalangage », mais un sujet, effet divisé du langage, non-coïncident à lui-même et débouté de la maîtrise d'un sens qui lui est irréprésentable » (*Ces mots qui ne vont pas de soi*, t. I, Larousse, 1995, p. 99).

qu'on ne regrettait point, la presse était grande [etc.] » : on voit comment, dans cet exemple, par enchâssement d'une incidente, surplus prédicatif par apport d'une information plus « confidentielle », en quasi-aparté, se crée une sorte de milieu d'*affinité*, dans le prolongement, « oblique », du discours de premier plan¹³. La double relative, la deuxième faisant retour sur la première pour la neutraliser, forme une *pointe* : conscience supérieure, un cran au-dessus du commun, qui *distingue* absolument (c'est-à-dire sans qu'il soit nécessaire d'indiquer de quoi elle distingue). L'incidente ici est plus piquante que satirique, à cause même de son statut de deuxième plan¹⁴.

La figure énonçante toujours présente, en filigrane ou en plein, a pour effet principal de rapprocher le monde de l'histoire de l'instance narrante, d'éviter un surplomb ou un privilège de la seconde sur la première, et de faire communiquer le monde des faits, celui de la parole qui les rapporte et celui à qui celle-ci est destinée ; de tendre à amalgamer ces trois instances. Le récit s'effectue la plupart du temps sans anticipation, le temps de l'énonciation reste étroitement solidaire du déroulement de l'histoire, et semble lui prêter ou lui emprunter sa substance ; temporalités diégétique et énonciative mêlent leur flux : le récit se fait toujours *au gré* de la parole parlante, dans un temps courant et comme perméable à ce qu'il expose.

On comprend donc que l'unicité de ton repose chez Stendhal sur une forme apparente d'antinomie : le plain-pied avec le lecteur compose avec le surplomb d'une parole auctoriale, et la continuité non seulement s'accommode mais se *constitue* d'un cousu rhapsodique. L'impromptu trouve au demeurant son alibi dans l'oral, dans le *vrai*, selon l'idée que la nature du vécu, du vivant, est erratique¹⁵. Mais il n'y a pas de contradiction : ce sont plutôt l'avert et l'envers d'une même monnaie. La prosopopée, procédé d'animation classique entre tous, est par exemple utilisée pour déléguer la parole au personnage, le pénétrer *in cute* afin de l'entendre pour ainsi dire de l'intérieur, mais elle est aussi une manière de théâtraliser cette conscience prétendument saisie sur le vif, de la « scénariser » (de la faire « parler »). Nous sommes devant une énonciation

13. Autre exemple : « Et, chose impardonnable dans ce siècle empesé, Lucien avait l'air insouciant, étourdi » (Nous soulignons).

14. Ceci relève de la manière des conteurs (mondains), comme J. Attuel le signalait, après V. Brombert, à propos des constructions disjointes et des parenthèses, dans *Le style de Stendhal* (Nizet, 1980, p. 170). R. Scholes identifiait ainsi les « trois tons fondamentaux », repris et transformés à partir d'Aristote : « Un monde fictionnel peut être meilleur que le monde de l'expérience, pire que lui, ou son égal » (« Les modes de la fiction » [1974], trad. J.-P. Richard, *Poétique*, n° 32, 1977, Seuil, p. 509).

15. Dans le caractère même du personnage, en particulier, tout en discontinuités : « il le [le cigare] releva précipitamment ; *c'était déjà un autre homme* ; la répugnance pour la guerre avait disparu » (Nous soulignons).

à double tranchant : le narrateur fait entendre plusieurs voix dans la sienne, mais, en dépit de cela, il a barre sur l'énonciation et l'empreinte de son autorité, et de son éthos personnel, filtrant ainsi la polyphonie. Il abandonne la parole à ses personnages, s'attache à différencier leurs parures et à cerner ce qu'elles révèlent d'eux, mais ces paroles, il les passe à son étamine. L'entente avec le lecteur se réalise « sur le dos » du dit, varié et distancié à la fois. La polyphonie se trouve ainsi toujours étroitement unifiée par une voix singulière : pierre de touche des autres discours, elle les indexe et les étalonne. C'est donc une drôle de polyphonie, au bout du compte : à l'unisson et harmonisée dans le ton dominant du narrateur¹⁶.

Négociations

Les conditions de cette permanence d'une caution énonciatrice tiennent d'un nœud entre deux exigences : faire oublier la scénographie, comme on l'a vu, c'est-à-dire le théâtre du livre, et plus précisément du dispositif littéraire général nécessaire à la constitution de la phrase comme scène syntaxique¹⁷, et, ici ou là, souligner cette scénographie, en accentuer l'artifice (pour mieux gager l'illusion première en ne tenant pas pour acquis que le lecteur en soit dupe¹⁸). Stendhal gagne ainsi sur les deux tableaux : la lucidité et l'empathie. Il cède volontiers la parole à ses personnages, en discours direct, mais ne se prive jamais de coter leurs faits et gestes, et plus encore leurs paroles, d'une réflexion personnelle : il mêle ainsi sa voix à la leur, tend à les égaliser dans une même

16. É. Bordas parlait de « fausse polyphonie » ; M. Parmentier préfère l'expression de « polyphonie montrée » (*op. cit.*, p. 295). Dans les termes mêmes de Volochinov/Bakhtine (adaptés de Wölfflin), on dirait que Stendhal compose deux styles de transmission du discours d'autrui, le « linéaire » et le « pictural » (dont la tendance consiste à effacer le caractère tranché des contours de ce discours) ; voir T. Todorov, *op. cit.*, p. 108-109.

17. Valéry l'avait bien vu qui parle de « déjouer la phrase *per se* ».

18. Faire de ses lecteurs ses « sujets », « leur faire croire qu'ils sont libres et les manipuler discrètement », etc. ? Il nous semble plutôt que les manœuvres de Stendhal ne font que des victimes consentantes, conciliantes, ou fort *conscientes*. Sans s'exonérer de certaines « coquetteries », la stratégie de Stendhal, en effet, est moins un leurre, voire une mystification, qu'un *art* tout simplement, avec les artifices et les ruses inhérents à celui-ci : un certain type de pacte (qui ne s'adresse pas qu'à la vanité), un bluff si l'on veut, dans le pire des cas, mais dans un jeu à deux. Le lecteur n'est pas hypnotisé, il est au contraire constamment maintenu sur le qui-vive, et au parfum des règles (qui comprennent certaines possibilités de tricherie) ; son sens critique est suffisamment aiguisé par le narrateur, le dégrisement assez systématiquement pratiqué, pour que ce lecteur conserve toute latitude à l'égard de ce qu'on lui sert, et que sa liberté reste sous la garantie de l'*habeas corpus* coutumier. Le très riche et subtil livre de M. Parmentier, qui craint *in extremis* de « compter parmi les victimes » d'une telle stratégie, me paraît, au contraire, la preuve de cette liberté même, exercée à grande échelle.

venue, mais s'emploie également à se démarquer de leur univers¹⁹. Mêlement (où le discours intérieur d'un personnage, avec toutes les vicissitudes du « courant de conscience », reste proche malgré tout du récit, « raccord » avec lui, sans solution de continuité²⁰) ; compromis (dont l'expression traditionnelle est le discours indirect libre²¹), ou chatolement encore, entre son héros et lui-même narrateur, *confusion* d'éthos (défini par l'hostilité au « rôle grave », l'hédonisme, l'élégance, l'absence de préoccupation matérielle...). Le motif du discours est un propos qui « adhère » au personnage aussi bien qu'à son créateur et emprunte à l'un comme à l'autre. Ces deux protagonistes mutuellement débiteurs ont ainsi l'air de partager une même substance ; l'énonciateur est cette matière plastique, cet individu déformable (procès d'individualisation par conséquent, plus qu'entéléchie), hybride du héros et de son créateur, unis dans une conception votive qui vise à rejoindre un certain idéal de personnalité, munis de tous les garde-fou nécessaires contre une identification qui relèverait d'une simple supercherie. Le ton est une construction de cette identification asymptotique, enrayée à intervalles : non pas constituée mais en devenir, muable et constamment irriguée par le courant capricieux de l'énonciation. Il est dit par exemple qu'« un juge sévère » aurait pu reprocher à madame Leuwen une délicatesse outrée. L'invention de ce « juge sévère » fait partie des instances fictives imaginées pour décentrer la perspective, multiplier les points de vue sur les personnages, en créer une stéréoscopie. Ce n'est pas directement le narrateur qui se pose comme le foyer de l'évaluation, ce n'est pas non plus une instance neutre : l'un des *profils* du personnage est appréhendé par un autre personnage-type, sorte d'hypostase intermédiaire entre le narrateur et le personnage. Le *on* est un juge plus impartial, fauteur de points de vue également, mais à l'égard duquel le narrateur n'a pas à se prononcer. Une esquisse de portrait de Lucien, se termine ainsi par cette cadence : « il ne passait point pour homme d'esprit ». Il est fort probable que le narrateur ne partage pas cette opinion, mais le tour évite de le faire explicitement savoir et préserve cet avantage de laisser le jugement flottant, donc en délibéré.

19. Ainsi la mention des passepoils jaune jonquille des lanciers, sur quoi le personnage épilogue, est-elle précédée de celle des passepoils amarante par le narrateur : le thème est interprété, instrumenté, Stendhal en joue, et la frivolité passe de l'un à l'autre.

20. « il [le général comte N.] se surprenait avec des souvenirs vifs de 1794. *Quelle différence de 94 à 183** ! *Grand Dieu !* » (Nous soulignons).

21. Exemple d'abouchement psycho-récit / monologue narrativisé (selon les termes de D. Cohn) : « Peut-être une blessure ! mais alors il se voyait transporté dans une chaumière de Souabe ou d'Italie ; une jeune fille charmante, dont il n'entendait pas le langage, lui donnait des soins, d'abord par humanité, et ensuite [...] Quand l'imagination de vingt ans avait épuisé [etc.] » (*Lucien Leuwen*, éd. citée, p. 19).

La psychologie du personnage principal rejoint la morale du narrateur pour former, à l'horizon, du texte, un idéal «angélique», forcément un peu faux (et qui demandera par conséquent à être incessamment retouché). On *lit* à livre ouvert dans la conscience du personnage, il est transparent :

Voici les plus francs et les plus sincères des hommes, pensa Lucien, et peut-être les plus heureux ! Pourquoi un de leurs chefs ne serait-il pas comme eux ? Comme eux je suis sincère, je n'ai point d'arrière-pensée [etc.]

Une autre sorte de transparence est celle à laquelle entend s'astreindre le narrateur, en bannissant l'hypocrisie, en la décelant partout où elle pourrait se loger, en faisant du récit la région la plus limpide. Les deux mouvements coexistent : le narrateur se rêve dans son héros, il épouse sa part la plus romanesquement désirable, chevaleresque ; il ne cesse cependant de le considérer de l'extérieur, pour corriger par la prose cette féerie (de même qu'il utilise le «contrechamp» du personnage de Filloteau pour percevoir Lucien comme un «muscadin», ou le plastron de son cousin, pour lui renvoyer l'image d'un enfant entretenu et fils à millionnaire). Et c'est le battement du ton, son *activité*, qui répond de ce que rien ne fige, qui agite les molécules, maintient la possibilité d'indépendance des deux postulats et donne à cet enthousiasme, auquel est constamment rappelée la loi de la pesanteur (le «principe de réalité»), sa respiration.

La transparence du personnage (son sublime, son «séraphisme») et la transparence d'une narration qui ne cherche jamais à passer pour nulle (le narrateur n'a pas l'innocence de son personnage ni sa diaphanéité) – ces deux transparences de nature différente sont séparées par le «pli» du monde des personnages²², ses particularités, sa singularité, son *invention*. Le ton rappelle la présence d'une intermédiation : de quelqu'un qui fait vivre son personnage sur le mode de la créature, qui entre en résonance avec ses valeurs les plus nobles, certes (puisqu'il les a en partage et leur ouvre le crédit de la narration, c'est-à-dire la dignité d'être racontées), mais n'oublie pas que la réalité de cette création est une entreprise «constructiviste», c'est-à-dire qui n'est pas donnée mais se fait, sous les yeux du lecteur, dans une sorte de transaction interminable *et dans la contingence*²³. Le ton est ce différentiel, cette sorte de tain qui fait tout le «littéraire» (quand il ne cherche pas à se confondre avec le fictif) : les

22. Et celui du «héros», très singulièrement, car c'est, aux yeux mêmes de Stendhal, par là que son roman se distingue le plus du modèle de *Tom Jones* de Fielding : l'attachement à *un* personnage.

23. «Loin d'être en amont du texte, souffle initiateur rapporté à l'intention d'une conscience, le ton spécifique que rend possible la vocalité constitue pour nous une dimension à part entière de l'identité d'un positionnement discursif» (D. Maingueneau, «Éthos, scénographie, incorporation», dans R. Amossy dir., *Représentations discursives de soi*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 80). L'auteur parle plus loin de «régulation euphorique du sujet».

histoires *se racontent*, mais le pronom réflexif cache un authentique pronom *personnel*, qui justifie les personnages comme existences et, réciproquement, les existences comme personnages. On retrouve ici cette nécessité que la vérité, pour se montrer moins mensongère, assume, aussi peu que ce soit, sa théâtralité, c'est-à-dire rien de moins que ses *conditions*, qu'elle ne les escamote pas. Comme le livre est bien fini (dût-on, par la dictée, le garder aussi longtemps que possible dépendant d'un organe²⁴) et que le lecteur vient par après, le ton est là pour réanimer ce devenir, et faire comme si l'aventure de la création n'était pas définitivement échue : à défaut de pouvoir rien changer à ce qui est écrit, il maintient vif, comme de l'intérieur et selon une durée qualifiée, ce qui paraît forclos par l'écriture²⁵.

Stendhal, ayant par ailleurs suffisamment fourni de preuves de déniement pour qu'il n'y ait plus de doutes, peut oser la naïveté. Quitte à donner dans le roman « pour femmes de chambre ». Le plus souvent, il se prémunit contre cette naïveté, mais c'est justement parce qu'il n'est pas suspect de donner inconsidérément dans le premier degré, d'abuser de l'innocence ou d'en être abusé que, lorsqu'il parie sur la naïveté, il n'a rien entamé de la vertu de celle-ci. Les comparaisons auxquelles il recourt, par exemple, ne revendiquent aucune originalité : le langage figuré, en règle générale, ne doit pas se faire remarquer, mais tracer le plus court chemin entre l'impression du personnage et la sensibilité (affine) du lecteur (fondée en sens commun, sans sophistication) : « le caractère ferme et vrai des interlocuteurs [...] kretrempait son âme comme l'air des hautes montagnes », « le cœur serré comme un enfant », « [...] la vie se peignait en couleur de rose²⁶ »... La narration désigne cette qualité de simplicité (« Il y avait là quelque chose de simple et de pur, etc. ») et en est conductrice en même temps : elle la fait désirable (« la simplicité, ma première divinité », a écrit Stendhal) ; elle la cerne, voire la censure, mais elle en prend aussi le risque. Elle peut même la surexposer, ainsi : « [...] sept coups de canon annoncèrent au public ce grand événement. / Ces coups de canon remontèrent dans les cieux l'âme de Lucien ». L'isolement par l'alinéa suffit à conférer un relief spécial à l'énoncé ; l'ingénuité de l'expression, quasi triviale,

24. Sur les vertus de la dictée, lire les réflexions d'Adorno dans les *Minima Moralia*, « Petite Bibliothèque Payot », 2003, p. 284.

25. C'est un des mérites pionniers de Bakhtine et de son entourage que d'avoir compris que « le discours est immédiatement complété par l'élément même du vécu et ne peut en être séparé sans perdre son sens », et d'avoir tenté d'élaborer, notamment à travers cette question de l'intonation, une doctrine qui tînt compte de ce constat ; voir par exemple « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie » ou « La structure de l'énoncé », dans T. Todorov, *op. cit.*, p. 188-189, 304-305.

26. Cette dernière expression est surmontée dans le manuscrit par la croix qui la condamne (note de H. Debraye) ; les préventions veillent.

l'image mièvre (*remonter dans les cioux*) et la reprise des mêmes termes de la fin d'un paragraphe au suivant mettent ici directement sous le projecteur cette capacité du personnage à être exalté et son ingénuité morale. L'ambiguïté, qui perdure malgré tout, réside là encore en ce que Stendhal offre sa chance à cette faculté à laquelle il accorde un traitement séparé en même temps qu'il se garde une possibilité de critique, ou de démarcation au moins : de telles sensations, nûment exprimées, semblent à la merci d'une ironie, fragiles donc, vulnérables dès qu'observées et écrites²⁷. Le lecteur portera en dernier ressort toute la responsabilité de l'appréciation ; c'est lui qui, en répondant à l'axiologie incertaine de l'énoncé, en sanctionnera la valeur. On voit ici que le ton ne se décide qu'en partenariat : de même qu'il ne saurait se résoudre dans ce qui est écrit et uniquement là, il ne trouve son achèvement que dans une collaboration qui n'est jamais entièrement *dictée* par le texte.

Rythmes

[...] si Stendhal est bien toujours au centre de son œuvre,
c'est plutôt dans un sens centrifuge que centripète.

Michel Tournier

Plus que dans cette couche rhétorique ou poétique cependant, c'est dans la conduite du discours – son train, ou, pour le dire plus techniquement, son *agogique* – que cette présence, au trait plus ou moins appuyé, se manifeste. Le ton, qui est avant tout affaire de perception immédiate, ne se traduit pas seulement dans la thématique ou à la faveur de la registration des discours, mais dans la texture de ceux-ci²⁸. Il est alors question de rythmicité, au sens large (Georges Blin souligne que, à défaut d'être présent en première personne, Stendhal l'est par le *tempo*, le détaché de sa frappe et « l'entregent de son ton »). Un abrègement dans un discours rapporté par exemple (« Je tiens déjà de vos

27. Voir A.-M. Paillet-Guth, « Poétique du cliché et polyphonie du discours amoureux romanesque », dans *Écriture/parole/discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, A. Vaillant éd., Saint-Étienne, éd. Printer, 1997.

28. La texture du roman est homogène à sa thématique, mais l'enquête lexicale ne nous apprend pas grand-chose du style ; il existe même, comme l'avait remarqué J. Prévost, une certaine désémantisation de certains qualificatifs (*sublime, délicieux, affreux*), qui « sont là juste pour donner le ton et l'intensité de ce qui va suivre, comme on écrit : *Allegro* ou *andante* au début d'une phrase de musique » (*La Création chez Stendhal*, éd. du Sagittaire, 1942, p. 219) ; voir également J.-L. Seylaz, « Un aspect de la narration stendhalienne : la qualification intensive dans le début de *Lucien Leuwen* », *Études de lettres*, n° 3, 1980.

bontés bien plus qu'il ne me faut, etc., etc.²⁹.»), où le narrateur ne se donne pas la peine d'*écrire* ce que le lecteur sait d'avance ou à quoi il peut facilement suppléer, minimise le prix du formulé au bénéfice du dire (de la «donation»), qui décide de ce qui vaut la peine d'être énoncé, et valorise celui-ci, par le fait. Les ellipses créent une rythmique particulière³⁰, mais donnent également leur prix, par rehaut, à ce qui mérite d'échapper au biffage comme moins contingent, ou d'une contingence qui, au bout du compte, est censée *caractériser*. Mais elles reportent aussi l'intérêt sur celui qui est à la manœuvre.

La phrase type stendhalienne est un énoncé linéaire, à l'organisation de courte ou moyenne portée (non périodique), dont une réalisation pourrait être une phrase comme celle-ci :

Tout à coup, au milieu de ces deux lignes de lanciers, marchant négligemment et au pas, arriva au grand trot, par le milieu de la route, qui était resté libre, l'adjudant sous-officier. (*Lucien Leuwen*, éd. citée, p. 34)

La parataxe y domine, et le cloisonné, mais celui-ci constitué de membres brefs qui se laissent aisément embrasser dans la mesure de la phrase. Contrairement à Chateaubriand (qui presque toujours s'offre comme le meilleur repoussoir du style de Stendhal, avec Rousseau : deux prototypes de l'écrivain en représentation, dont l'écriture finit par recouvrir constamment la parole, offusque la personne, ce qu'elle a de mouvant, de situé, et même de fragile, au bénéfice de la pose), les groupes prépositionnels et circonstanciels ne sont pas utilisés aux fins d'une théâtralisation de la phrase (ici, le prédicat verbal principal, situé au milieu de la phrase, équilibre celle-ci, sans recherche d'effet particulier ; elle se présente comme un carrefour de circonstances) ; les constructions complexes sont bannies, de même que les cadences trop préméditées, les vers blancs notamment, au profit d'un certain rocailleux. La poétisation artificielle de la prose, par l'ampleur avant tout, le *concertant* des propositions ou le souci d'une continuité qui se prépare d'une phrase à l'autre, en anticipation et échos..., bref l'*orchestration* est réfrénée. Stendhal évite que les énoncés ne «chantent» pour eux-mêmes et ne séduisent plus par la ligne d'un phrasé flatteur que par leur substance. La fameuse *sécheresse*, contre la «harpe éolienne», retient le discours de prendre de la vitesse, de l'intensité, de la résonance, etc. *par* le seul style ; celui-ci n'amplifie ni ne prolonge par ses moyens les effets de la teneur propre des actions et des réflexions, comme dans cet alinéa :

29. Voir É. Bordas, article «Etc, etc.», dans Y. Ansel, Ph. Berthier, M. Nerlich dir., *Dictionnaire de Stendhal*, Champion, 2003.

30. L'un des contretemps les plus audacieux et les plus discrets, qui tient à sa place et au choix de l'inaccompli : «Lucien avait tout simplement un accès de tendresse pour son père», là où un *avait eu*, par exemple eût été plus attendu, mais eût manqué cet effet d'immanence de la narration au narré.

Et Lucien prit la fuite. Il vit avec plaisir qu'Ernest ne le suivait point; il monta chez lui en courant et lança son habit d'uniforme au milieu de la chambre avec fureur. «Dieu sait à quoi il me forcera!»

Le tempo privilégié est celui qui procède de proche en proche, par simple addition, juxtaposition, retouches; il accrédite la contemporanéité de l'énonciation, et sa spontanéité; le récit semble progresser selon une logique qui est celle de son ressenti. Sans trop d'*arrangement*, sans trop de corrélation non plus, ni concentration, ni vues synthétiques, ni virtuosité, sur un rythme alerte par conséquent, semblant chercher ses appuis vers l'avant, sans «se retourner» sur les effets qu'il pourrait produire³¹.

Cette question est probablement l'une des plus importantes car elle touche au point où la face palpable des signes répond à une éthique, c'est-à-dire à une position sensible à l'égard du dit. Il est question de *vitesse*, de rupture de monotonie, d'imitation d'oralité, de soustractions ou d'abstentions, mais surtout de lutter contre un certain spectacle de la phrase, «à la Chateaubriand» disions-nous pour la désigner d'un nom propre. Contre des effets de transcription écrite de l'emphase oratoire, organiser l'invisibilité de la composition (donner l'impression de ne pas s'en soucier³²), éviter les structures *notables* par conséquent, qui attirent l'attention sur elles et pour elles-mêmes, décourager une visualisation de la phrase en tant que telle comme unité rhétorique; donner lieu au minimum d'habitude en la matière (d'où le préjugé d'une absence de «style», en tant qu'il est lié avant tout aux récurrences); rompre le tempo, incessamment (il en résulte une prodigalité des signes de ponctuation, liée à l'abondance des prédictions secondes³³), lier et couper sans *ménagement*, sans qu'apparaisse jamais une préméditation de trop loin, le soupçon d'une anticipation; agir localement. La plume doit se faire presque aussi rapide que la lecture, pour penser mieux se confondre avec elle, réduire la distance (l'espace), le recul, donc privilégier l'écoute (le temps), au moyen de ce qu'on appellerait un *vraisemblable de diction*.

Les illustrations de la temporalité brisée (comme le bâton dans l'eau) abondent : «Les dîners que donnait M. Leuwen étaient célèbres dans tout Paris; souvent ils étaient parfaits.» Le déséquilibre, la cadence mineure, le développement épargné : Stendhal affectionne ce genre de rythmique, faite de raccourcis

31. On mettra bien sûr cette progression de proche en proche en rapport avec l'idéal d'«une vie qui se vit au jour le jour» et la valeur éthique du présent en général, voir G. Poulet, *Études sur le temps humain*, 4, Plon, 1964.

32. On se reportera par exemple aux réflexions sur la comédie de *Lanfranc ou le Poète* dans *Racine et Shakespeare* [1823], Garnier-Flammarion, 1970, p. 102-103.

33. Un exemple de ponctuation (on remarquera l'exclamation intérieure, typique) : «Ainsi cette société n'était point gâtée par le métier de M. Leuwen; l'argent n'y était point le mérite unique; et même, chose incroyable! il n'y passait pas pour le plus grand des avantages.»

avant tout. La clause se prête particulièrement à loger le trait (*in cauda acumen*), alléguant ce plan supérieur d'entente du monde, plus affûté, plus connivent, que nous avons évoqué plus haut. Elle joue de l'effet retard, abrègement, apostille, et constitue une espèce d'enjambement qui rend les contours de l'énoncé-phrasede problématiques, royaume de l'*understatement*. Le (dé)liage du discours épargnera de même les organisateurs, ou privilégiera les organisateurs lâches, voire franchement désinvoltes. « *Du reste*, il était assez grand et montait parfaitement bien à cheval », « [...] mais, *du reste*, la pensée était étrangère à ces traits³⁴ ». Un « *Tout cela* », un « *Au total*, il était heureux etc. » concentrent, en un coup de pinceau provisoirement ultime, un rien négligent, tout ce dont le narrateur « fait grâce » à son lecteur, lequel est invité à s'en remettre à lui de confiance.

Concurremment aux ruptures, qui dominent, il importe toutefois de faire la part aux facteurs de continuité du discours sur lesquels nous nous sommes arrêté d'abord. Il n'y a pas non plus ici de contradiction : rendre sensible la présence de quelqu'un qui énonce, en rappeler incessamment la personnalité, l'intonation, le corps, etc.³⁵, c'est empêcher que la narration roule sur son erre dans un milieu indifférencié, celui de la Lettre ; c'est contrecarrer le déroulement convenu, probable, *éloquent*, du discours, mais c'est aussi substituer à cet anonymat du discours une temporalité *qualifiée* directement issue de l'énonciation et garante du flux du discours. Que ce flux soit tissu de beaucoup de sautes, trous, répétitions, etc. fait partie des paradoxes de la continuité, autrement dit de la *durée*, par opposition avec l'abstraction d'un temps homogène et dénué de caractère intrinsèque.

Cette discontinuité qualitative du temps se trouve constamment notée. Le récit ne vit pas en état d'apesanteur, mais se voit constamment relié à une phénoménologie de la perception, de la proprioception, du rapport au corps (« Le capitaine attendait une question ; à la fin, il ne put supporter le silence [...], après une minute de silence pénible [...] »). Pour rendre compte de ces phénomènes, il faudrait les étudier de près et au cas par cas, car ils se traduisent par de minuscules déboîtages : on lance un discours direct par exemple : « “Comme tu gaspilles une admirable position !” lui disait un jour Ernest Dévelroy [...] » ; priorité est ainsi donnée au vif, puis, au paragraphe suivant, la ligne temporelle est récupérée en amont (« Ernest parlait ainsi dans le cabriolet de Lucien, en se faisant mener à la soirée [etc.] »), donnant lieu

34. On retrouve cette cheville dans le discours des personnages : « mais, du reste, il est démoralisé [...] ».

35. Voir par exemple comment, au chapitre 1, le « sermon » de Dévelroy est soutenu d'une temporalité vraie, celle d'une course en cabriolet.

à un insensible chevauchement (de l'instance narrative sur la couche diégétique) qui fait sentir, dans ce discret redoublement, à la fois la proximité du personnage et du narrateur et la légère supériorité du personnage-narrateur sur le simple personnage (ce dernier est lancé pour son propre compte puis recadré par une régie). Stendhal affectionne ces contrepoints ou ces petites syncope (passages brusques de l'imparfait au passé simple ou au présent³⁶, surprises³⁷ ou énallages temporelles variées qui favorisent l'expression de l'effet instantané, réponse à un besoin d'expression *local*). L'hyperbate – s'il faut faire au plus vite en rangeant les phénomènes dans les cases des figures de rhétorique – en est un bon symptôme : « Au moment où nous le prenons, cet ennemi des cigares ne pensait guère plus à la république, *qui tarde trop à venir*. »

On trouve ici, en plus de l'hyperbate³⁸, et allant dans le même sens : la périphrase, l'adverbe d'évaluation, la dénivelée de la note appelée à cet endroit³⁹, dont le double langage par feinte désolidarisation n'échappe à personne (l'exemple le plus net dans le genre est le « c'est un républicain qui parle », varié à plusieurs reprises⁴⁰).

On retrouve le même phénomène à différentes échelles, de la phrase au paragraphe ou au chapitre ; le premier se termine ainsi par une phrase qui forme à elle seule un alinéa : « C'était là le bonheur. » La forme assertive, laconique et séparée, est typique d'un rythme marqué par les raccourcis : la pauvreté du contenu, l'absence de gradation, l'anti-arrondissement de la phrase, en « queue de poisson », invitent à charger l'énoncé en intention (mais laquelle⁴¹ ?), donc en intonation, c'est-à-dire à restituer une personne sous le *dictum*⁴².

36. « Cette illusion *est* incroyable ; mais elle *eut* son bon côté. Ce qu'il *voyait* le choquait [...] » Ce qu'on saisit avant tout : un changement incessant d'appui, de perspective, ou d'éclairage, la pulsation des pensées et des actes.

37. On retrouve souvent cette « formule » stendhalienne de deux infinitifs réunis par une copule qui les contracte et les résout en une seule aperception : « Sentir cette différence et changer de façon de voir la vie fut l'affaire d'un moment. » Elle connaît au moins une variante dans la formulation favorite « *de là à l'esprit public il n'y avait qu'un pas*. »

38. On peut élargir la notion en nommant « hyperbates internes » des incidentes, surnuméraires par rapport à la mélodie montante/descendante de la phrase, du type : « À chaque tour dans la chambre, il détournait un peu les yeux, *sans s'arrêter pourtant* ; il regardait etc. » La parenthèse (« étrange contraste ! ») peut accentuer encore ces ruptures endogènes.

39. En style nominal, et elle-même rompue par la relative : « Dans l'opinion du héros, qui est fou et qui se corrigera. »

40. Dans le passage de l'imparfait au présent peut aussi se trahir le brusque changement de plan qui raccorde paradoxalement le narrateur au personnage, leur rapport « coudé » (ce disparate ne se trouvait pas dans le manuscrit autographe).

41. Il y a quelque chose de noble *et* de béat dans cet enthousiasme, selon qu'on le sent de l'intérieur ou qu'on le regarde de l'extérieur.

42. Parmi les caractéristiques concordantes, ajoutons le style de croquis : « Mais, il faut

La structure à la fois ouverte et volontiers «supplémentaire» de la phrase se signale également par le recours aux deux points («[...] mais là se bornaient les louanges : il ne passait point pour homme d'esprit».) D'autres phénomènes restent plus discrets : la position non routinière d'un adverbe par exemple («Rien *absolument* dans ses façons ne disait etc.»); ils relèvent d'un tact et, comme tels, ne font pas système, ils ne s'apprécient qu'en contexte et dans la continuité du discours, au gré de légères déconcertations des arrangements les plus attendus⁴³. Les retouches œuvrent dans le même sens : «Lucien lui demanda la permission de l'accompagner, de voyager de compagnie.» Impressions d'instantané («[...] ses camarades, si peu camarades»), mais qui assurent en outre une *conscience* épilinguistique, c'est-à-dire qui gardent vive la frontière qui sépare et unit les mots, les choses et les êtres. L'écrivain est en quête de son héros qui ne lui est pas donné d'emblée dans un discours (psychologique) autoconstitué, mais dont la réalité, la «vérité» sera le récit lui-même; l'écriture épouse l'individu en l'approchant par touches et retouches, dans le mouvement⁴⁴; le portrait est une addition de profils, pris à partir d'angles différents. Ce qui est vrai du portrait physique l'est *a fortiori* des actions et dans l'ordre moral.

Il faut, même si c'est en passant, faire un sort spécial à l'insouciance de Stendhal à l'égard des répétitions, lequel ne ressortit pas uniquement à une volonté de lisibilité et de cohérence, mais constitue un autre article important de son éthique. Cette convention tacite, ou parfois prescrite, qui veut qu'on évite de répéter les mêmes mots est par lui considérée comme typique d'une entente pharisaïque de la littérature (littérale et mesquine) et digne d'un philistin (guidée par une fausse idée de l'élégance). Lui préfère l'exactitude à la synonymie. Cette voie est délicate, bien sûr, car étroite : entre la négligence ou la franche maladresse, et l'affectation d'autre part, dans laquelle on risque de tomber en rendant, à l'inverse, l'inobservance des règles ostentatoires. Le ton juste consiste à braver ces règles de «politesse» littéraire sans que cette bravade ait un air défensif ni offensif : il faut que ce ton semble *ignorer* simplement (et pas trop supérieurement) les coutumes en la matière, de ne pas se laisser intimider par les modèles d'un bien-dire apprêté, en adoptant une attitude détendue à l'égard de cette injonction. En cela comme en ce qui

l'avouer, rien de tranchant dans les manières, point du tout l'air colonel du Gymnase, encore moins les tons d'importance et de hauteur calculée d'un jeune attaché d'ambassade.»

43. Un critique de *L'Artiste*, en 1831, parlait de l'art du «désappointement» de M. de Stendhal : «Son but, son tic, son mot favori, l'imprévu» (cité dans V. Del Litto éd., *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine [1817-1843]*, Champion, 2001, p. 613).

44. Voir ce curieux repentir (correction par le narrateur de la parole de Lucien ?) : «je serai tué comme Pyrrhus, par un pot de chambre (une tuile), lancé de la fenêtre [...]».

regarde la posture d'ensemble, il s'agit de trouver une qualité de *personnalité* entre deux écueils, celui de l'anonymat sans caractère et celui de la stylisation forcée (surmoïque). Asserter sans rien *affecter*.

Si le fil de la narration est maintenu d'une main ferme, et l'unité gagée sur une présence sans faille, le cloisonnement, lui, contribue à une *mise en relief* de propositions, de préférence accessoires, mais auxquelles est conférée de fait une importance «abusive» eu égard à l'information de première bourre. Cette hiérarchisation apparemment anarchique, ou aléatoire du moins, et comme capricieuse, de l'information est un élément de la liberté de ton – et la question du rythme se reverse ici en poétique. La brièveté des notations sèches, purement factuelles apparemment, *staccato*, est facteur de relief : certains membres de phrases se trouvent de la sorte spécialement *éclairés*. Car le ton est aussi une question de (différenciation de) lumière, par disproportion protase/apodose par exemple, ou contraste entre longueurs de proposition («Il resta stupéfait.», survenant après une phrase douze fois plus étendue, ou «Le soir, revêtu d'épaulettes pour la première fois de sa vie, les sentinelles des Tuileries lui portèrent les armes ; il fut ivre de joie.») Le narrateur cultive l'*hétérogénéité*, ce que Genette appelait anisochronies en particulier : on nous dit que Filloteau «conta longuement» l'anecdote de ses épaulettes, mais celle-ci est condensée pour nous dans ce seul raccourci : «le récit fut magnifique». En revanche, une autre anecdote historique, entre l'Empereur et Delmas, sera authentiquement déroulée, en dialogue. *Bientôt*, adverbe favori, fait aussi partie de ces marqueurs classiques de sautes de continuité : «Lucien se remit à écouter les lanciers, et avec délices ; bientôt son âme fut dans les espaces imaginaires [...]».

Une certaine gratuité participe également à la définition du ton. Dans le vocabulaire de l'analyse structurale : les *indices* l'emportent sur les *fonctions*. Plus simplement : les circonstances avant tout intéressent la narration, l'«amusant» (comme on dit de la galerie ou du tapis, au sens de donner le change, ou de faire diversion éventuellement), et lui confèrent sa légèreté – car le ton est aussi un rapport du lourd (ou esprit de sérieux) au léger, comme il est aussi un rapport de ce qu'on avance et de ce qu'on retient – raison pour quoi nous en avons fait un *différentiel*. Le récit stendhalien est gros consommateur de faits et de notations ; il n'édifie point «en hauteur» : au lieu de visées symboliques (qui demandent recul, préméditation, etc.), il privilégie la dimension linéaire, comme on l'a vu ; il éparpille, dissémine. Les détails anti-idéalisans, et souvent futiles, abondent (habillement, ameublement...⁴⁵) ; la précision

45. À titre d'exemple : le petit cigare que Lucien confectionne avec du papier de réglisse «à lui envoyé de Barcelone», le tapis de Turquie que sa mère a fait enlever de sa propre chambre et placé chez son fils, «un jour qu'il était enrhumé»...

concrète s'administre préventivement contre tout pathos (le ton c'est encore cela, possiblement, un certain rapport entre éthos et pathos⁴⁶) : on parlera sans emphase, par exemple, «militairement», d'un coup de sabre qui «avait *partagé* les deux joues et *coupé* une petite partie du nez». Quand l'ordre d'une phrase, de même, réalise une inversion – à défaut d'une transmutation – de valeurs, on devine un malin plaisir à hiérarchiser l'information à l'envers : «Lucien était sous-lieutenant au 27^e régiment de lanciers, lequel a des passepoils amarante et de plus est renommé pour sa valeur brillante.»

Il n'est pas souhaitable de faire du privilège accordé à la Circonstance la cause de la ligne brisée du discours, de ses constantes ruptures, ou l'inverse : c'est dans une unique impulsion, une «posture» uniment physique et morale, qu'un matériau (discursif) et un rythme se choisissent mutuellement; le ton règle cet accord.

Celui-ci existe donc bel et bien d'une existence matérielle, et jusque dans ses procédés même. Mais, pour se montrer pleinement agissant, on comprend qu'il réclame le concours du lecteur, étant aussi une affaire d'interaction et d'interrelation, comme le notait un Volochinov, mais aussi une affaire fiduciaire : le lecteur doit accorder à l'auteur le bénéfice d'une consistance, que seule l'existence peut conférer ou présumer; il suffit qu'il soit réticent, s'arme de préventions, réenclenche le fameux *disbelief*, pour que l'efficacité du ton se perde, faute d'une simple entente sur les rythmes, d'une compatibilité d'attitude, d'une sympathie... La littérature n'est pas une machine sûre; si son usager manque d'une certaine bénévolence (ou que l'auteur manque à la capter), si l'intersubjectivité est prise en défaut, l'épreuve échoue. Les paroles de la parabole rabelaisienne restent gelées sur le pont; la *cristallisation* se solde par une glaciation, vérifiant que la littérature n'est pas un simple produit, à prendre ou à laisser, mais le fruit de négociations qui engagent le passé, la formation, le tempérament, l'humeur, etc., de *deux* individus que le ton cherche précisément à mettre en phase, se proposant en *interprète* modal, sorte d'«onduleur». Revenant à la question initiale des rapports du ton au style, on dirait donc que le ton est un aspect du style, une de ses dimensions, celle qui envisage le style dans son rapport à une présence déléguée à une voix (plus ou moins individualisée, mise en scène, réelle et fantasmée à la fois, et qualitativement – ou sensiblement – déterminée, produit de l'interaction d'un texte habité et de son lecteur). Comme le style, le ton représente un équilibre

46. Bien que, dans la littérature qui en traite, le ton soit le plus souvent résolument tiré du côté du pathos (passionnel, émotionnel, etc.), en réalité, il est avant tout un *rapport* de qualités (contradictaires), pondération du léger au solennel, de l'ému au cynique, etc., c'est un *tempérament*.

entre une forte affirmation de soi, qui passe par l'exhibition, l'affichage d'une personnalité, parfois surjouée, et une disposition, morale et d'attitude, beaucoup plus involontaire, relevant de l'éthos (ici : insouciance, légèreté...) ⁴⁷ et en partie imaginaire puisqu'on est aussi – ou surtout? – ce qu'on rêve.

47. La distinction de deux genres d'*ethos* existe d'Aristote à Ducrot, voir E. Eggs, «Éthos aristotélécien, conviction et pragmatique moderne», dans R. Amossy dir., *op. cit.*, 1999.